

MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ



ZAPOMNIANE OPERY KOMICZNE JÓZEFA ELSNERA

Jakub Chachulski. *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2025, ss. 662. ISBN: 978-83-66519-89-3.

DOI: <https://doi.org/10.18290/rh257312.21>

Wydana w bieżącym roku monografia *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej* to publikacja pod względem naukowym i poznawczym niezwykle interesująca. Poruszona w niej tematyka ogniskuje się na zapomnianej twórczości jednego z najpłodniejszych kompozytorów działających na ziemiach polskich w pierwszej połowie XIX wieku – Niemca zafascynowanego polską kulturą muzyczną, który swoją działalnością pedagogiczną, kompozytorską i organizacyjną dał impuls do rozkwitu polskiego stylu narodowego. Wyłączywszy wąskie grono badaczy spuścizna operowa Elsnera, nigdy nie wydana drukiem, pozostaje niemal całkowicie zapomniana. Drugim powodem, dla którego książka Jakuba Chachulskiego zasługuje na wnikliwą lekturę, jest omówiony w niej kontekst, w którym znalazła się muzyka polska w pierwszych dekadach zaborów ze zwróceniem szczególnej uwagi na proces narodzin polskiego nurtu operowego. Bo to przecież spod pióra Elsnera wyszły pierwsze utwory sceniczne w języku polskim aspirujące pod względem zamysłu kompozytorskiego do „pełnowymiarowych” oper tworzonych w niemal całej ówczesnej Europie według modeli włoskiej opery komicznej, wiedeńskiego *singspielu* czy francuskiej *opéra comique*. Jego dzieła skomponowane dla sceny Wojciecha Bogusławskiego w latach 1797–1814 nie reprezentują już gatunku śpiewogry, czyli przedstawienia zasadniczo mówionego przeplatane muzyką i partiami śpiewanymi. A takim właśnie utworem był *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794) z muzyką Jana Stefaniego określane często nieco nad wyrost mianem „pierwszej polskiej opery”. Nie są też już one polskimi „adaptacjami” czy spolszczeniami dzieł obcych kompozytorów, które przed Elsnerem stanowiły trzon repertuarowy warszawskiej sceny. Lektura monografii umożliwia zatem nie

tylko poznanie zapomnianej twórczości operowej nauczyciela Fryderyka Chopina, lecz także pozwala prześledzić proces rozwojowy raczkującej jeszcze w tym czasie polskiej sztuki operowej. W toku wywodu pojawiają się ponadto niezwykle ciekawe odniesienia do XVIII-wiecznych nurtów europejskiej opery komicznej, a zwłaszcza do ówczesnych konwencji dramaturgicznych, środków muzycznego obrazowania i muzycznego humoru właściwego dla *opery buffa*. Ukazane są też upodobania ówczesnych twórców do fantastyczności i wielobarwności typowych dla przedmiejskim teatrów Wiednia, a także francuskie dążenia do większego powiązania dramaturgiczności muzyki z akcją sceniczną i zwiększenia estetycznej spójności opery z tekstem.

Wart odnotowania jest fakt, iż monografia, pozostając pracą *sensu stricte* naukową, została napisana językiem bardzo przystępnym. Jej autor jest obecnie adiunktem w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk i członkiem redakcji serii *Monumenta Musicae in Polonia*. Prowadzone przez niego dotąd badania dotyczyły spuścizny Charlesa Burneya, czego owocem jest polski przekład jego dzienników muzycznych¹. Od roku 2019 zainteresowania Jakuba Chachulskiego koncentrują się na polskiej operze w okresie pomiędzy trzecim rozbiorem Polski a powstaniem listopadowym, których efektem są dwie publikacje książkowe: opracowany przez niego i opublikowany *Katalog tematyczny utworów Elsnera*² oraz omawiana monografia, w której kompozycje sceniczne muzyka zostały zestawione ze „światem” XVIII-wiecznej opery komicznej. Praca powstała w ramach projektu *Opery komiczne Józefa Elsnera a obieg gatunków operowych w Europie środkowej na przełomie XVII i XVIII wieku* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

Nie ma wątpliwości, że zachowany w formie rękopiśmiennej materiał źródłowy, na podstawie którego powstała omawiana monografia, jest bardzo obszerny i był ze wszech miar wart naukowego opracowania. Tym bardziej dziwi, że żaden badacz nie zainteresował się dotąd tym bardzo ważnym dla dziejów muzyki polskiej tematem. Spuścizna sceniczna Elsnera to bowiem aż trzydzieści sześć autonomicznych dzieł operowych, spośród których w pełnej postaci (muzyka i libretto) zachowało się niestety tylko dziesięć. Kolejne pięć dotrwało do naszych czasów z pełną stroną muzyczną, ale bez pełnego tekstu libretta, zaś partytury sześciu następnych są

¹ Charles Burney, *Obecny stan muzyki we Francji i Italii albo Dziennik podróży przez owe kraje podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył Jakub Chachulski (Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2017); Charles Burney, *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył Jakub Chachulski (Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2018).

² Józef Elsner. *Katalog tematyczny utworów*, cz. II: *Utwory świeckie*, przyg. Jakub Chachulski, red. Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2019).

fragmentaryczne. Całość dorobku dopełniają dwa balety (jeden zachowany) i siedem fragmentów dokonponowanych do dzieł innych twórców (zachowały się tylko dwa). Sumarycznie zaginęło piętnaście szeroko rozumianych oper lub ich ustępów oraz jeden balet. W latach 1796–1814 skomponował zatem Elsner w sumie dwadzieścia dziewięć dzieł scenicznych: piętnaście oper (siedem jednoaktowych i osiem pełnowymiarowych), cztery komedioopery i dziesięć – jak to ujmuję autor monografii – melodramatów (s. 25). Owa połowiczność zachowania spuścizny operowej Elsnera nie sprawia jednak, iż materiał badawczy nie pozwala na miarodajne ujęcie badanego zagadnienia (s. 26). Do naszych czasów zachowały się bowiem niemal wszystkie pełnowymiarowe, a więc najcenniejsze, opery kompozytora. Zaginęły w zdecydowanej większości dzieła, jak określa to autor, o mniejszej wartości (s. 26).

Głównym celem badawczym monografii było całościowe ujęcie głównych pozycji dorobku operowego Elsnera, w odniesieniu do których autor użył zbiorczo pojęcia „oper komiczne”. Dzieła te wyznaczały główny nurt jego twórczości scenicznej w czasie współpracy z teatrem Bogusławskiego. Wiodącym założeniem monografii stała się teza, iż właściwym kontekstem omawianej twórczości jest operowy repertuar niepolski dominujący, zasadniczo w postaci polskich adaptacji, w bezpośrednim otoczeniu scenicznym powstających utworów Elsnera, zatem w repertuarze operowym teatru, dla którego dzieła te powstały. Kontekst ten przyjęto jako klucz do omawiania utworów celem ukazania, jak i w jakim stopniu młoda jeszcze wówczas polska scena operowa czerpała z bogatych tradycji XVIII-wiecznych nurtów europejskiej opery komicznej.

Praca została podzielona na dwie części. W pierwszej (s. 33–134) autor nakreślił szeroko rozumiane tło historyczne badanego repertuaru i syntetycznie ujął najważniejsze aspekty twórczości operowej Elsnera. Rozdział pierwszy ukazuje repertuar warszawskiej sceny operowej w latach 1778–1814, stanowiący istotny kontekst dla analizowanych w dalszej części pracy oper, w tym profilu zespołu Bogusławskiego i z odniesieniem do twórczości kompozytora w okresie poprzedzającym współpracę z tym zespołem. Rozdział drugi porusza kluczowe problemy konstrukcji i estetyki badanych dzieł operowych, ukazane w kontekście dokonujących się w ówczesnej muzyce przemian. W centrum dyskursu został tu umieszczony problem współistnienia w polskiej operze muzyki ze słowem mówionym i funkcji muzyki jako czynnika budującego dramaturgię przekazu. W kolejnym rozdziale autor skoncentrował się na kwestiach genologicznych dzieł Elsnera w kontekście enigmatyczności typologicznej repertuaru polskiej sceny operowej przełomu XVIII i XIX wieku. Rozdział czwarty to niezwykle interesujący wywód prezentujący złożoność języka muzycznego Elsnera zbierającego w sobie w różnych proporcjach estetykę oper włoskich, niemieckich i francuskich. Pierwszą część monografii zamyka rozdział poświęcony spojrzeniu problemowemu na wybrane aspekty twórczości operowej kompozytora ze

zwróceniem szczególnej uwagi na uwerturę, kwestię stylu polskiego, aspekt prozodii języka polskiego w odniesieniu do umuzyycznienia tekstu libretta oraz z omówieniem gatunku piosneczki, który to gatunek uznaje autor za jedyny element nie wywodzący się z modelu opery włoskiej obecny we wszystkich operach Elsnera.

Część druga monografii (s. 137–563), która na pierwszy rzut oka może mylnie kojarzyć się z przewodnikiem po repertuarze, kompleksowo opisującym najważniejsze opery komiczne Elsnera. Są nimi: *Amazonki* (1797), *Sułtan Wampum* (1800), *Chimère et réalité* (1805), *Wieszczka Urzella* (1806), *Echo w lesie* (1808), *Leszek Biały* (1809) oraz *Kabalista* (1803). W centralnej części każdego rozdziału – poprzedzonego omówieniem genezy danej opery, jej makrostruktury i libretta oraz odniesieniami do ewentualnych genotypów i źródeł inspiracji – jest analiza środków muzycznych jako narzędzi dramaturgii rozpatrywanych w kontekście ówczesnych europejskich genotypów. Każdą analizę wieńczy rys historyczny recepcji scenicznej danej opery. Taki zbliżający się do katalogowego zamysł omawiania zagadnień jest w tym przypadku całkowicie uzasadniony, bo – niejako przy okazji – dał autorowi możliwość czytelnego wyeksponowania niezwykle interesujących problemów szczegółowych. I tak, w pierwszych dwóch rozdziałach tej części pracy przedstawiono zakorzenienie twórczości Elsnera w nurcie wiedeńskiego *singspielu* (*Amazonki*), została omówiona aria w kontekście włoskich archetypów tego gatunku oraz zostały ukazane środki topiczne opery o tematyce orientalnej i czarodziejskiej (*Sułtan Wampum*). Przy analizie *Chimère et réalité* oraz *Wieszczki Urzella* zostały wyeksponowane odniesienia do francuskiej *opéra comique*. Kolejne trzy rozdziały wydobywają nieszablony i oryginalne osiągnięcia twórcze Elsnera na przykładzie wybranych ustępów oper *Echo w lesie*, *Leszek Biały* i *Kabalista*.

Poza częścią główną, złożoną z siedmiu obszernych rozdziałów dotyczących wspomnianych wyżej oper, książka zawiera rozbudowaną część wstępną, na którą składają się m.in. szeroki szkic historii repertuarowej operowej sceny Bogusławskiego, pogłębione omówienie fenomenu XVIII-wiecznej opery z dialogami mówionymi i powiązanych z nim zagadnień dramaturgii muzycznej, oraz próba określenia genologicznej sytuacji polskiej opery w pierwszych dekadach jej istnienia. Zawartość treściową monografii dopełnia wykaz przebadanego materiału źródłowego ujęty w formę katalogu, w którym autor zwięźle omówił każdą z przebadanych przez siebie oper z uwzględnieniem możliwości ich sceniczno-muzycznej realizacji. Cenny jest również aneks nutowy z kilkoma ustępami z opery *Leszek Biały*, która ze względu na niekompletny stan zachowania nie może zostać wydana jako samodzielna edycja krytyczna.

Punktem wyjścia dla wywodu naukowego przedstawionego w omawianej monografii stało się odwrócenie przyjmowanej zwykle perspektywy badawczej w odniesieniu do twórczości operowej Elsnera i ukazanie jego twórczości z lat 1796–1814

w świetle nurtów europejskiej opery drugiej połowy XVIII wieku. Takie właśnie jakby czasowo retrospektywne spojrzenie jest w tym przypadku jednak w pełni uzasadnione, jako że Elsner był raczej obojętny wobec nowych nurtów i zjawisk zmierzających już przecież w jego czasach ku „nowoczesnej” operze romantycznej. Autorowi udało się ponadto wykazać, że twórczość Elsnera nie była jedynie naśladownictwem, ale świadomym i kreatywnym włączeniem się w wielowątkowy nurt ówczesnej europejskiej twórczości operowej. Poprzez rewizję funkcjonujących stereotypów w polskiej historiografii muzycznej, Jakub Chachulski podkreśla potrzebę zweryfikowania spojrzenia na marginalizowany zasadniczo repertuar (s. 15). Przebadanie twórczości Elsnera w kontekście szerszych zjawisk europejskich pozwoliło bowiem dostrzec w niej nie tylko charakter lokalny, lecz także głębszą intertekstualność i – co niezwykle interesujące – wpływy międzykulturowe.

Bardzo istotnym wątkiem przeprowadzonych analiz jest uwzględnienie treści librett oraz kontekstu repertuarowego, który ukazuje czytelnikowi współzależności między twórczością Elsnera a preferencjami polskiej publiczności oraz specyfiką polskiego zespołu operowego. Ujęcie takie pozwala czytelnikowi spojrzeć zupełnie inaczej na badane dzieła, jako że w przypadku wielu XVIII-wiecznych kompozycji scenicznych ich finalny kształt nie był przecież owocem pracy wyłącznie kompozytora i librecisty, ale również, pośrednio, scenografa i antreprenera oraz preferencji, możliwości i oczekiwań śpiewaków. Dodatkowym opisany w monografii aspektem mającym istotny wpływ na twórczość operową Elsnera jest profil repertuarowy warszawskiej sceny operowej kształtowany przez nawyki i preferencje zespołu oraz oczekiwania publiczności. To właśnie z tego powodu wiele uwagi poświęcił autor na zrekonstruowanie kontekstu teatralnego, w którym były wystawiane opery Elsnera, dzięki czemu można dokładniej zrozumieć, jaką rolę odegrał on w rozwoju opery polskiej i europejskiej muzyki scenicznej.

Należy zaznaczyć, że w aspekcie analityczno-interpretacyjnym zasadniczym horyzontem badawczym monografii nie jest wartość estetyczna badanych partytur ani odpowiedź na pytanie, w jakim zakresie muzyka Elsnera realizuje funkcje wyrazowe i ilustracyjne. Autor, sięgając po w pełni uzasadnioną w tym przypadku formułę „wydłużonego wieku osiemnastego” (s. 15), podejmuje udaną próbę „metaforycznego odsłonięcia sieci zabiegów i chwytów mających w intencji kompozytora nadać muzyce jej semantyczną skuteczność – środków dziś często nieczytelnych, bo opartych na zespole ówczesznie funkcjonujących konwencji i asocjacji” (s. 21). Wychodząc z takiego założenia tok wywodu nie jest skierowany na odpowiedź na pytanie o dystans dzielący jego kompozycje od oper uznawanych za największe arcydzieła tego gatunku przełomu XVIII i XIX wieku. Autor stara się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu i w jaki sposób Elsner posługuje się środkami kompozytorskimi i wyrazowymi charakterystycznymi dla włoskiej *opery buffa*, niemieckiego

singspielu i francuskiej *opéra comique*. I czy opanował on owe środki powierzchowne i w sposób jedynie naśladowczy, czy też z inwencją własną i ujęciem autorskim.

Do najważniejszych konkluzji sformułowanych przez Jakuba Chachulskiego zaliczyć należy wniosek, że Elsner, uformowany w orbicie szczytowych osiągnięć XVIII-wiecznej opery wiedeńskiej, tworzył swoje dzieła z nadzieją i ambicjami kształtowania młodej sceny polskiej na modłę tych właśnie wzorów. Chachulski wykazał również, że energia i kompetencje muzyczne młodego twórcy nie znalazły niestety odpowiedniego dopełnienia w całościowej wizji dramaturgicznej jego oper. Elsner nie zdołał się też dopasować do głębokich przemian kulturowych i cywilizacyjnych dokonujących się w jego czasach, przekładających się bezpośrednio na nowe oczekiwania publiczności. Większość współczesnych mu kompozytorów realizowała muzycznie zawarte w librettach treści dramaturgiczne, która to prawidłowość stanie się jeszcze bardziej istotna za sprawą Carla Webera i innych twórców opery romantycznej. Postawiona przez autora całościowa ocena operowej spuścizny Elsnera, który był bardzo mocno zapatrzonej w „formy, konwencje i idiomy muzyczne oper późnego wieku osiemnastego, świata Mozarta, Paisiella, Salieriego czy Cimarosy” (s. 561), wydaje się być zatem bardzo trafna i sprawiedliwa. Dodatkowo elementem, który mógł się znacząco przyczynić do takiego stanu rzeczy, były według Chachulskiego „teatralne praktyki warszawskiej sceny” (s. 561). Wskazanie owych praktyk, przyzwyczajęń i oczekiwań właściwych dla ówczesnego środowiska literacko-teatralnego jako przyczyn „zniżkującej trajektorii, braku wyraźnej linii rozwojowej, chaotyczności czy wręcz bezperspektywiczności” (s. 561) oper Elsnera, a następnie Karola Kurpińskiego, wydaje się również być trafną diagnozą. Powyższe konkluzje, będące owocem badań zawartych w pierwszej części monografii, nie mają jednak wydźwięku negatywnego. Oddają one stan faktyczny historycznego momentu narodzin polskiego nurtu operowego, który wyda swój pierwszy dojrzały owoc w twórczości Stanisława Moniuszki.

BIBLIOGRAFIA

- Burney, Charles. *Obecny stan muzyki we Francji i Italii albo Dziennik podróży przez owe kraje podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*. Przełożył, opracował i wstępem opatrzył Jakub Chachulski. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2017.
- Burney, Charles. *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*. Przełożył, opracował i wstępem opatrzył Jakub Chachulski. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2018.
- Józef Elsner. *Katalog tematyczny utworów. Cz. II: Utwory świeckie*. Przyg. Jakub Chachulski, red. Barbara Przybyszewska-Jarmińska. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2019.